Essay

Text
Friedemann Dupelius

Sicher verwahrt, spekulativ verarbeitet – künstlerischer Umgang mit Klangarchiven

Information
Die englische Version dieses Textes erschien in der 24. Ausgabe von *zweikommasieben* und kann unter folgendem Link bestellt werden:

praesenseditionen.ch

In seinem Essay beschäftigt sich Friedemann Dupelius mit Fragen rund um Klangarchive und deren künstlerische Nutzung. Ausgangspunkt für den Beitrag war eine Radiosendung, die der Kölner Journalist, Autor und Mitbegründer des Label SPA Anfang 2021 auf WDR3 präsentiert. Dafür komponierten vier von Dupelius ausgewählte Künstler*innen Musikstücke mittels verschiedensten Geräuschesammlungen. Neben den über den Äther gesendeten Stücke von Neo Hülcker, Jakob Lorenz, Kajsa Lindgren und Manuel Sékou interessierte er sich aber auch für den Umgang mit Archiven selbst. Die verschiedenen Ansätze daran und die damit zusammenhängenden Fragen diskutiert Dupelius nun in vorliegenden Text und zieht dabei auch weitere Beispiel aus dem musikalischen Interessenspektrum von *zweikommasieben* mit ein.

Seitdem Menschen ihre Gedanken, Beschlüsse oder Mythen materiell festhalten, gibt es Archive. Dort werden jene kulturellen Dokumente aufbewahrt und gepflegt, denen man auch noch eine Bedeutung in der Zukunft zuschreibt. Im Lateinischen steht *archivum* für den Aktenschrank, das griechische Wort *archeíon* bedeutet Amtsgebäude. Archive fungieren damit insbesondere als sensibles rechtlich-administratives Gedächtnis eines Staats, einer Kommune oder Region. Gleichzeitig fungieren sie aber auch als Gedächtnis für Kultur und als Speicherort verschiedenster medialer Aufzeichnungen. Im Vergleich zur Archivierung von Schrift- oder Bilddokumenten sind Klangarchive ein noch junges Phänomen.

Die Geschichte der klanglichen Archivierung beginnt mit dem Phonographen, den Thomas Edison 1877 erfand. Kurz darauf entstand beispielsweise an der Freien Universität Berlin ein Phonogramm-Archiv, das massgeblich vom Musikethnologen Erich Moritz von Hornbostel geprägt wurde und rund 30 000 Wachszylinder zählt. Neben Wachs fanden mit den weiteren technischen Entwicklungen die Archivaufnahmen ihren Weg auf Schellackplatten, Aluminiumscheiben, Tondraht, später auch auf Magnetband oder Vinylplatte. Mit dem Aufkommen des Radios um 1920 entstanden die Rundfunkarchive, die Sendeanstalten wie die BBC oder die ARD bis heute pflegen und mit allem bestücken, was einmal über den Äther ausgestrahlt wurde: Musik, Nachrichten, Gespräche, Hörspiele, Geräusche. Im Lauf der Jahrzehnte vervielfachte und privatisierte sich die Zahl der Geräusch- und Musikarchive. Es entstanden thematische und regionale Spezialarchive, wie etwa das *Australian Lesbian and Gay Archive.* Nicht zuletzt hat das

Internet zahlreiche neue Formen des Tonarchivs hervorgebracht. Hier stehen kommerzielle Anbieter neben frei zugänglichen Archiven, wie zum Beispiel freesound.org, wo jede*r eigene Tonaufnahmen hochladen und anderen zum Download anbieten kann.

Die technischen, medialen, sozialen und ökologischen Entwicklungen ermöglichen nicht nur neue Archive, sondern fordern auch die Etablierung dieser. Im schlimmsten Fall führen die Entwicklungen dazu, dass Tierarten aussterben oder auch dass bestimmte Technik obsolet wird. Ein Archiv hilft, diesem Verschwinden entgegenzuwirken. Eine charmante Rolle nimmt dabei der Versuch ein, bedrohte Klänge vor dem Aussterben zu retten. Das *Museum of Endangered Sounds* etwa ist eine frei zugängliche Online-Plattform, wo sich den scheidenden Klängen von Diskettenlaufwerken, Schreibmaschinen und Tamagotchis nachtrauern lässt und sogar ein eigener Live-Geräuschmix daraus erstellt werden kann. Schwingen bei diesem Projekt vor allem nostalgische Motive mit, ist es bei anderen die menschliche Angst vor der eigenen Vergänglichkeit; eine Sehnsucht, die eigene Existenz zu überdauern oder die Konsequenzen der eigenen Handlungen zumindest teilweise auszugleichen.

Als Ansammlung kultureller Artefakte üben Archive auch auf viele Künstler*innen einen Reiz aus. Wie kann so ein künstlerischer Umgang mit Archivmaterial aussehen, und woher rührt das Bedürfnis dazu? 1995 beschrieb Jacques Derrida in seinem Aufsatz *Mal d'archive (Archivfieber)* ein zwanghaftes Begehren des postmodernen Menschen nach dem Archiv, das einer Sehnsucht, einem Heimweh nach dem Ursprung entstamme. Die griechische Vorsilbe *arché* bedeutet zu Deutsch dann auch Beginn oder Ursprung. Die künstlerische Arbeit mit dem Archiv könnte man daher als Ursachenforschung, als Suche nach grösseren und weiter zurückliegenden Zusammenhängen beschreiben, die aber im Hier und Jetzt stattfindet.

Lee Gamble hat die Ursprünge seines Albums *Diversions 1994-1996,* das 2012 erschien, selbst erlebt. Mit dem zeitlichen Abstand von rund 15 Jahren konnte er seine Sammlung an Jungle-Kassetten als privates Musikarchiv erkennen. Aus den darauf enthaltenen, historisch bedeutungsschwangeren Klängen wie Hoover-Sounds und Amen-Breaks gestaltete er neue, zeitgenössische Musik. Mittels dieser Archivforschung selektierte Gamble, welche Elemente des historischen Materials noch heute von Bedeutung sind und setzte sie in aktuelle Kontexte. Ähnliches geschieht seit einiger Zeit mit dem Supersaw-Klang, wie ihn etwa der Roland JP-8080-Synthesizer produziert. Die Supersaw referiert auf die Hochphase der Trance-Musik um 2000 und wird von Künstler*innen wie Lorenzo Senni oder HDMIRROR [siehe *zweikommasieben #18* bzw. *#19*] in neue Klangästhetiken übersetzt.

Sample-Bänke und Synthesizer-Presets, die in der elektronischen Klangproduktion zur Anwendung kommen, lassen sich also ebenfalls als Klangarchive verstehen, an deren Inhalt wir uns heute kreativ bedienen können. Die Künstlerin Kirsten Reese setzte sich beispielsweise in ihrem Stück «Creatures» von 2018 mit dem Hardware-Sampler Fairlight CMI aus den frühen 1980er Jahren auseinander. Dessen Preset-Bank beinhaltet unter anderem synthetische und gesampelte Töne, die an jene von Tieren erinnern. Reese war fasziniert von insektenartigen Klängen auf dem CMI und kombinierte sie mit echten Insektengeräuschen aus dem Tierstimmen-Archiv des Berliner Naturkundemuseums. Statt mit einer archivierten Vergangenheit geht die Künstlerin in diesem Beispiel mit spekulativen Aspekten von Archivmaterial um (den Fairlight-Klängen) und setzt sie in Kontext vermeintlich authentischer Archivgeräusche (aus dem Museum). Etwas überspitzt formuliert fragt Reese danach, welches Archiv die Wahrheit erzählt, und ob sich diese Fragen durch den künstlerischen Eingriff besser oder schlechter erkennen lassen.

Anfang 2021 strahlte WDR3 eine Radiosendung über Geräuscharchive aus. Dafür komponierten vier Musiker*innen je ein Stück aus Archivklängen und brachten dabei sehr unterschiedliche musikalische Hintergründe ein: Neo Hülcker etwa untersucht in seinen Kompositionen und Performances Musik in ihrer alltäglichen Lebensumgebung. Der zweite beteiligte Musiker war Jakob Lorenz, der als Komponist und Gitarrist für Theater und Hörspiel tätig ist. Der Schwerpunkt der schwedischen Komponistin Kajsa Lindgren als weitere, am Radiobeitrag beteiligte Künstlerin, ist ein Umgang mit Field Recordings. Die vierte Person war der auch als luxxuryproblems für seine experimentellen Klubtracks bekannte Manuel Sékou. Die so für WDR3 produzierten Stücke weisen nicht nur verschiedene ästhetische Ergebnisse auf. Es lassen sich auch vier Arten der Arbeit mit Geräuschsammlungen beschreiben, mit denen die vier Musiker*innen komponierten und die damit verschiedene Fragen an Archive stellen.

Das Quartett bediente sich an ganz verschiedenen klingenden Fundgruben, da keine näheren Vorgaben über das zu verwendende Material gemacht wurden. Der in Berlin lebende Neo Hülcker durchstöberte unter anderem das Archiv der BBC. Die britische Medienanstalt öffnete ihr rund 16 000 Klänge umfassendes Archiv 2018 der Öffentlichkeit via dem Internet. Im Fundus der BBC verbirgt sich auch das Klicken des Auslösers einer rund 70 Jahre alten, analogen Mittelformat-Kamera der Marke Hasselblad. Angeregt von diesem Klang des Öffnens und Schließens aus der analogen Ära nahm Hülcker zuhause die

Geräusche von Türen und Tackern auf, um sie für sein Stück «On Off Hasselblad und Hirschruf» mit dem Kamera-Klicken zu kombinieren.

Im kompositorischen Kontrast zu diesen befriedigenden Einrastern stehen Klänge aus Hülckers privatem Archiv, das sich auf viele Festplatten verteilt. Neben Ausschnitten aus früheren Kompositionen und Performances griff er dabei auch auf sein ältestes Privat-Archiv zurück: selbst besprochene Kassetten aus der Kindheit in den neunziger Jahren. Das resultierende Stück funktioniert wie eine Art akustische Diashow, ein komponiertes Durchforsten verschiedener Archiv-Kataloge, inszeniert durch die Klickgeräusche der Kameras, Türen und Tacker. Eine künstlerische Strategie, mit der Hülcker hier arbeitet, ist Evokation: Ein eher zufälliger Ausgangspunkt – ein Fundstück aus einem Archiv (das Kamera-Klicken) – bedingt Assoziationen und gibt so den Weg vor, welches weitere Material aus anderen Archiven gewählt wird. Viele Archive sind so umfangreich, dass sich nur ausschnittsweise mit ihnen arbeiten lässt. Niemand wird die Zeit haben, sich durch das komplette BBC-Archiv zu hören. Der Zugriff darauf ist immer fragmentarisch.

Heute hat quasi jede*r Musiker*in eine Art privates Klangarchiv, ob chaotisch zusammengewürfelt, präzise strukturiert, oder irgendwo dazwischen. Für sein Radiostück «Hello» kombinierte der Kölner Jakob Lorenz Material aus seinem privaten Archiv, unter anderem selbst eingespielte E-Gitarren-Motive, mit vorgefundenen Klängen aus freesound.org, YouTube und aus der ARD Hörspielbox. Vor allem nutzte er Geräusche und Ansagen alter Anrufbeantworter sowie unterschiedlichster Klänge, die sich als «Atmos» kategorisieren lassen: Aufnahmen akustischer Umgebungen wie etwa von Verkehr und Wetter, die oft als akustischer Hintergrund in Filmen oder Hörspielen verwendet werden. Lorenz' Stück versteht sich als eine Hommage an Klang-Atmos und vereint Material nicht nur ganz unterschiedlicher Herkunft, sondern auch Aufnahmequalität und Räumlichkeit – was fast zwangsläufig der Fall ist, wenn man mit Archivmaterial aus unterschiedlichen (zeitlichen) Quellen arbeitet. Mit der kompositorischen Arbeit zeigt sich, aus welch unterschiedlichen Absichten Klänge gespeichert und in einem weiteren Schritt zu einem Archiv werden können: Als Musiker selbst legt Lorenz diverse Aufnahmen und Skizzen bewusst in einem Extra-Ordner ab, auf den er bei Gelegenheit zugreift. Demgegenüber stehen die gespeicherten Klang-Atmos auf freesound.org und der ARD-Hörspielbox, die zur Nutzung für alle Interessierte gedacht sind. Die Klangspur eines YouTube-Videos hingegen ist oft ein Nebenprodukt, weil ein Video eben auch meist eine solche hat – diese eignet sich Lorenz an und wertet sie künstlerisch auf.

Ab wann wird eine Ansammlung von gespeicherten Geräuschen zum Archiv? Gibt es einen Unterschied zwischen einer Klang-Sammlung und einem Klang-Archiv? Im Haus ihrer Familie fand Kajsa Lindgren verstaubte Kassetten, die ihre Grosseltern und ihr Vater zwischen den 1970er und 1990er Jahren bespielt hatten. Sie dokumentieren die Familie beim gemeinsamen Musizieren, aber auch zum Beispiel die Soundkulisse der Hühner, Ziegen und Kühe auf dem Bauernhof der Lindgren-Grosseltern. Diese Art akustisches Fotoalbum entstand unsystematisch und war lange nicht in Gebrauch – von einem bewusst angelegten und strukturierten Archiv kann hier nicht die Rede sein. Erst als Lindgren die Aufnahmen aufstöberte, aufbereitete und daraus ein ganzes Album (*Everyone is here,* erschienen 2019 auf Warm Winters Ltd.) und das Radiostück «Echoes of Something Else» für WDR3 produzierte, veränderte sich der Charakter dieser Sammlung.

Die in Stockholm lebende Lindgren verdeutlicht mit ihrer Komposition, wie künstlerische Arbeit eine Sammlung von Material zu einem Archiv umdeuten kann und es so erst entstehen lässt. Die Arbeit am Stück «Echoes of Something Else» verlangte nämlich, dass die Kassettensammlung der Grosseltern von der Komponistin durchforstet und geordnet wurden. Entscheidend ist dabei die Intention der Beteiligten: Eine Person kann beiläufig oder unstrukturiert Material ansammeln. Eine andere kann dieses Material später neu aufnehmen, es strukturieren und daraus ein Archiv gestalten, zum Beispiel mit der Absicht der künstlerischen Verwertung. Ohne Zweifel spielt auch ein zeitlicher Aspekt eine Rolle bei der Intention zum Archiv: Es muss Zeit verstrichen sein, um aus einer Sammlung ein Archiv werden lassen zu wollen.

Für den Karlsruher Manuel Sékou, der auch als visueller Künstler aktiv ist und viel mit gefundenem Material arbeitet, sind Kategorien wie Anhäufung, Sammlung und Archiv nur wenig trennscharf. Er entscheidet vielmehr situativ. Generell gibt es für ihn Material, in dem er eine bestimmte Relevanz für die Zukunft vermutet, und das er an einer Stelle ablegt, wo es zunächst ruht. Hier sieht er den Moment des Archivs, des sicheren Verwahrens. Stösst er auf neues Material, das dazu passt, wandelt sich das Archiv für ihn wieder zur Sammlung, in der sich Dinge neu verknüpfen und mit denen sich künstlerisch arbeiten lässt.

Als Sékou die Fotos alter Industriemaschinen aus dem Dampf-Zeitalter in einem Online-Archiv sah, war er beeindruckt von der Aura der alten Gerätschaften. Die Fotos illustrierten ein Klangarchiv, dessen Inhalt man vor einigen Jahren noch frei herunterladen konnte.[1] Zahlreiche dieser Klänge archivierte der Künstler auf seiner Festplatte und komponierte daraus das Industrial-artige Stück «Stoß-

1
Weder Manuel Sékou noch der Autor des Essays konnten dieses Archiv online wiederfinden.

lüften». Darin zeigen sich reizvolle Spannungsverhältnisse: Die Sounds aus dem Maschinenarchiv stammen von antiquierten Apparaten mit Namen wie Wickelmaschine, Schmiedepresse, Knopfmaschine und automatisches Stumpfschweißgerät. Auf der einstigen Webseite waren sie mit Schwarzweiß-Fotografien illustriert. Die Klänge selber wurden in zeitgemäßer Hifi-Qualität aufgenommen und bereitgestellt. Wie diese Maschinen im Ensemble im damaligen Fabrik-Setting gemeinsam klangen, darüber lässt sich nur spekulieren. Denn viele Umweltgeräusche und andere, den Klang der Mechanik beeinflussende Faktoren, fehlen in den genauen Re-Enactments dieser Maschinensounds. Andererseits: Hätte man diese Klänge vor 120 Jahren auf Wachszylinder aufgezeichnet, wie realitätsgetreu hätten dies die Akustik abgebildet?

Analog dazu, wie sich historische Zeitebenen anhand der Aufnahmequalität durchdringen, operierte Sékou in «Stoßlüften» auch die innere Zeitebene der Maschinensounds um. Windturbine und Knopfmaschine mögen zunächst exakt getaktet anmuten, doch schon auf der mechanischen Ebene der Maschinen offenbaren sich Unregelmäßigkeiten. Mit Time-Stretching-Effekten interpolierte Sékou die maschinellen Sounds, wodurch akustische Artefakte entstanden. Diese Artefakte kommentieren den musikalischen Eingriff des Künstlers selbst und dessen verschiedene Ungenauigkeiten. Mit seiner künstlerischen Arbeit verdeutlicht Sékou so eine Allegorie auf die historische Unschärfe, die sich bei jedem heutigen Zugriff auf Archivmaterial ergibt. Archive möchten die Gegenwart originalgetreu konservieren und verlustfrei in die Zukunft übertragen, scheitern aber zwangsläufig darin. Die Brüchigkeit und Unschärfe reproduziert sich dann nochmals beim erneuten Zugriff darauf. Darin liegt aber auch eine Chance: Archive ermöglichen Imagination. Alte Tonaufnahmen rauschen und zischeln, ganze Frequenzbereiche fehlen oder sind übermäßig laut. Manchmal lässt sich die ursprüngliche Klangquelle nur noch erraten. Fehlt Wissen über den Kontext – und welcher historische Kontext oder generelle Eindruck einer Begebenheit lässt sich schon allumfassend festhalten? –, so beginnen Interpretation und Aneignung.

In den bisher dargestellten künstlerischen Umgängen mit Archivsounds blieb eine weitere Dimension noch nicht angesprochen: die des Dürfens. Gerade in Bezug auf die frühesten Klangarchive wurden die damit zusammenhängenden Fragen in den letzten Jahren explizit gestellt, da ethnografische Aufnahmen von Musik, religiösen Ritualen oder allgemeiner Sprache einen großen Teil der ersten Tondokumente ausmachen. Auf aller Welt und oft unter problematischen Umständen gesammelt landeten sie vor allem in Europa und Nordamerika. Solche kolonialen Hintergründe der Aufzeichnung und ihrer Archivierung gilt es zu beachten: Wer masst sich hier an, Aussagen über wen zu treffen, und auf welcher Grundlage? Antworten auf diese Fragen können ebenfalls in einem künstlerischen Umgang mit Archiven gefunden werden. Das Duo Pungwe, bestehend aus Robert Machiri und Memory Biwa, eignet sich etwa Klangarchive aus dem südafrikanischen Raum neu an. Gemeinsam entwickelten der Künstler aus Simbabwe, derzeit in Johannesburg lebend, und die namibische Historikerin das Veranstaltungsformat *Listening to a listening.*

In ihren Arbeiten vermischen und re-kombinieren Pungwe Klänge aus verschiedenen Quellen: Mbira-Musik aus Simbabwe etwa trifft auf ethnolinguistische Studien der Kolonialmächte, die unter anderem in den Basler Afrika Bibliographien archiviert sind. Die beiden Künstler*innen beschreiben ihre Praxis als eine Suche nach Bedeutungen sowie deren konstanten Fluss und den Verschiebungen, die auftreten, wenn disparate historische Klangaufnahmen in einem Raum der Jetztzeit kombiniert und kontrastiert werden. Mit dem eigenen Namen bezieht sich das Duo auf das Ritual der Totenwache in Simbabwe und Namibia, bei der die Lebenden eine ganze Nacht lang singend und gemeinschaftlich in Kontakt mit der verstorbenen Person treten. Bei einem Pungwe-Ritual wird daher Kontakt mit der Vergangenheit aufgenommen und sie im Kontext der Gegenwart verortet – ganz ähnlich wie beim Zugriff auf ein Archiv. Insbesondere während der Kolonialzeit, als öffentliche Zusammenkünfte teils nur auf Friedhöfen und bei Trauerfeiern gestattet waren, wurden während Pungwes auch Strategien des Widerstands gegen die Herrschenden entwickelt.

Mit ihrer Arbeit und dem Format *Listening to a listening* haben Machiri und Biwa auch das Interesse der europäischen Kunst- und Musikszene auf sich gezogen. Im Oktober 2021 waren sie zu Gast bei den Donaueschinger Musiktagen und unterzogen deren Archiv einem kritisch-künstlerischen Blick. Klangarchive und der künstlerische Umgang dienen Pungwe damit als Werkzeug der Selbstermächtigung und der Umschreibung von Geschichte. Bei der Historikerin Biwa führte dies auch zu einer Verschiebung weg von (kolonial geprägten) schriftlichen hin zu mündlichen Quellen: «Oral History» wird zum Gegenpol herkömmlicher Archivarbeit und ermöglicht eine alternative, akustische Epistemologie [siehe auch das Essay «Wissende

Schallwellen und schweigende Fankurven» in *zweikommasieben #22*]. Dieser letzte Aspekt verdeutlicht dann nochmals das, was all den hier präsentierten Umgängen mit Archiven gemein ist: Durch künstlerischen Eingriff wird das Archiv vom scheinbaren Aktenschrank der Vergangenheit zur Bühne, auf der eine neue Erzählung entsteht.